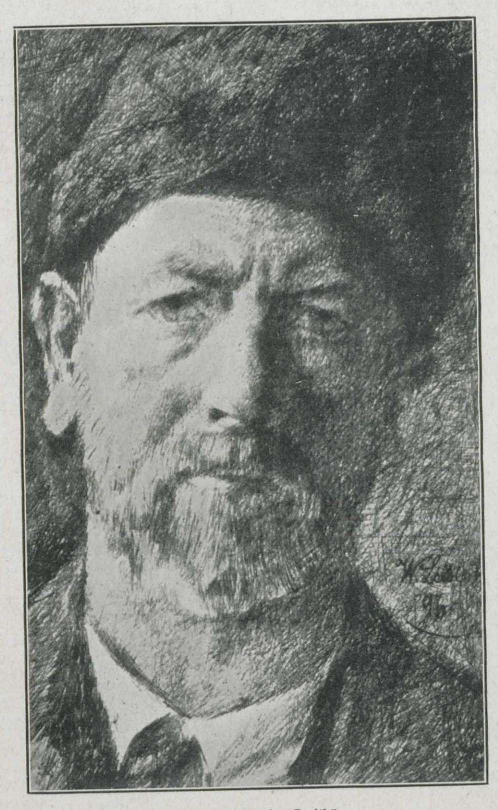
Wilhelm Leibl. Von Fritz von Ostini

Die Veröffentlichung der hier abgebildeten zweiundzwanzig Werke des Künstlers erfolgt, sofern nicht anderes bemerkt ist, mit ausdrücklicher Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

Im Sommer 1914 werden viele Tausende von Deutschen nach dem heiligen Köln wandern, um sich in der Deutschen Werkbundausstellung darüber zu unterrichten, wie weit wir's in zwanzig Kampfjahren in bezug auf künstlerische Kultur gebracht haben. Und dieser Tausende wartet auch die Freude — man darf wohl auch sagen das Glück —, im Wallraf-Richartz-Museum den Wilhelm Leibl-Saal zu sehen und damit einen der größten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts in seinem besten, freiesten und intimsten Schaffen genauer kennen zu lernen, als dies der Besuch irgend welcher anderen Sammlungen möglich macht. Das wird manchem kostbare Offenbarungen bringen und manchem Klarheit, so oder so!

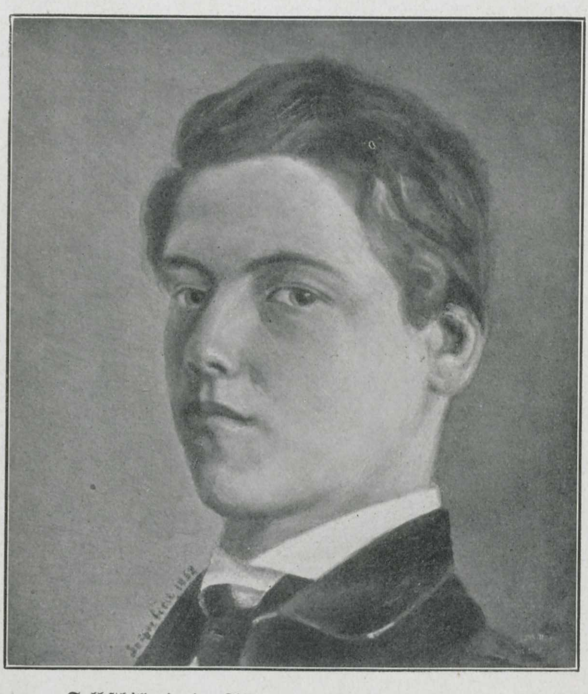
Der Maler Wilhelm Leibl, der just in diesem Jahre seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert hätte, ist jetzt dreizehn Jahre tot, aber uns, seinem Volke, ist er lebendiger als je. Und notwendiger als je! In dem tollen Wirbel der künstlerischen Erscheinungen unserer Zeit ist er der ruhende Punkt. An ihn kann man sich halten, von ihm aus kann man immer wieder zurückfinden zu dem, was ewig gültig ist in der Kunst. An ihn hat sich auch der vordringliche Snobismus, der im steten Umwerten, statt im Nützen der Werte die Aufgabe der Kritik sieht, nicht herangewagt. Er wird ja auch nach kommen, der Leibl-Töter, aber man wird über ihn lachen! Daß die Preise von Leibls Bildern ins Unbegrenzte steigen, würde in unsrer wunderlichen Kunstepoche noch nicht einmal beweisen, daß diese Bilder gut sind. Aber es sind Bilder eines deutschen Malers, um die sich's handelt, eines, der nie Fühlung hatte mit einer Clique — und dennoch steigt ihr Preis! Und die Überzeugung vom überragenden Werte seiner Kunst ist wahrhaftiges Gemeingut des deutschen Volkes geworden. Immer mehr und mehr tasten sich die zu ihm hin, denen es mit dem Willen, Kunst zu erfassen, ernst ist, immer mehr wird uns allen klar, wie hoch er stand und wie seine künstlerische Persönlichkeit weiter wirkte, weit über den engen Kreis der Maler hinaus, die man heute so im allgemeinen den „Leibl-Kreis" heißt. Wie sehr er damals unmittelbar auf die jungen Münchner einwirkte, wird ja auch erst seit einigen Jahren wieder so recht klar. Dieser unmittelbare Einfluß hat sich damals verhältnismäßig schnell wieder verflüchtigt aus Gründen, die sich nicht leicht erschöpfend klarlegen lassen. Aber als Prinzip blieb Leibl in Geltung, auch als er



Selbstbildnis Leibls
Zeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett

längst ein Einsamer geworden war und in Einsamkeit seine unsterblichen Werke schuf; sein Name hatte immer, gerade in München, gegen das er mit Unrecht verbittert war, einen Klang, der die künstlerischen Gewissen aufrüttelte. Und die Höhe, zu der er kam, wird immer wieder das Ziel der Ehrlichen bilden — ein schwer erreichbares freilich!

Karl Hagemeister hat in seinem wertvollen Buch über Karl Schuch ein Wort über Leibl gesagt, das den unschätzbaren, erzieherischen Wert dieser Persönlichkeit überaus treffend und knapp festlegt: „Die Haupteigenschaften Leibls, die vorbildlich für die anderen Künstler wurden, waren seine ungemein sittliche Kraft und Konzentration. Man spürt nie in seinen Werken den halben Leibl oder eine Seite seines Wesens oder gar eine fremde Laune, sondern immer nur den ganzen Menschen." Die sittliche Kraft Leibls, seine volle und ausschließliche Hingabe an die Kunst ist das Ganzgroße an Leibl, ist das, was seinen Wert unabhängig macht von aller Zeit. Die Formel klingt lächerlich einfach; was sie bedeutet aber, ist wunderselten. Für Leibl kam die Absicht, die denkbar beste Arbeit zu liefern, so weit vor allem andern, vor dem Streben nach künstlerischem Erfolg, nach Vorteil, nach den Ehren der Welt, daß alle diese Dinge auf sein Werk überhaupt keinen Einfluß gewannen. Für ihn gab es aber auch kaum ein Sichbegnügen an der erreichten hohen Stufe des Malenkönnens, eine Befriedigung über eine Bravour, die ihm doch kein Lebender nachtat. Beruhigt sich aufs Faulbett zu legen, war ihm unmöglich. Er ging sein Leben lang in die Schule, in seine eigene Schule freilich, er sprach sich nie los und war sich ein unbestechlicher, harter Meister. Er steckte sein Ziel ab und ging stets mit Aufgebot seiner ganzen Kraft darauf zu. Mißlang die Anstrengung, so zerstörte er unerbittlich die Arbeit, zerschnitt sie bis auf die Teile, die er gut fand. Sah er aber sein Problem gelöst, dann machte ihn auch die Stumpfheit der Welt seinem Werk gegenüber nicht irre. Wenn man im Kreise seiner Intimen herumfragt, erfährt man, daß er von so manchem seiner Bilder, und oft von einem gegenständlich recht unscheinbaren, erklärt hatte, es sei „seine beste Arbeit". Das ist wahrlich nicht als renommistisches Gerede zu nehmen. In dem Sinne, in dem er's meinte, konnte er seine beste Arbeit öfter leisten, weil er immer das Beste gab, was er konnte, und öfter dann auch Probleme und Leistung im Einklang sah. Mit einem so reinen Gewissen, wie er es hatte, durfte er sich schon eine stolze Genugtuung gönnen, wenn sein Richterspruch auf „Zufrieden!" lautete. Der bedeutete dann mehr als eine Ehrenmedaille oder ein Rekordpreis im Kunsthandel. Den Maßstab für seine Selbstkritik bildete natürlich immer die Natur, und eine von allen Tricks freie technische Arbeit war selbstverständliche Voraussetzung. Malerei ohne diese Unantastbarkeit der Technik gab es für ihn nicht, er schaute mit Argwohn die Bilder der andern darauf an, ob sie auch wirklich mit bedingungs-



Selbstbildnis im Alter von achtzehn Jahren. 1862
Kestner-Museum, Hannover



Die Kritiker. Gemälde aus den Jahren 1868/69
Im Besitz von Frau A. Joest, Köln
(Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München)

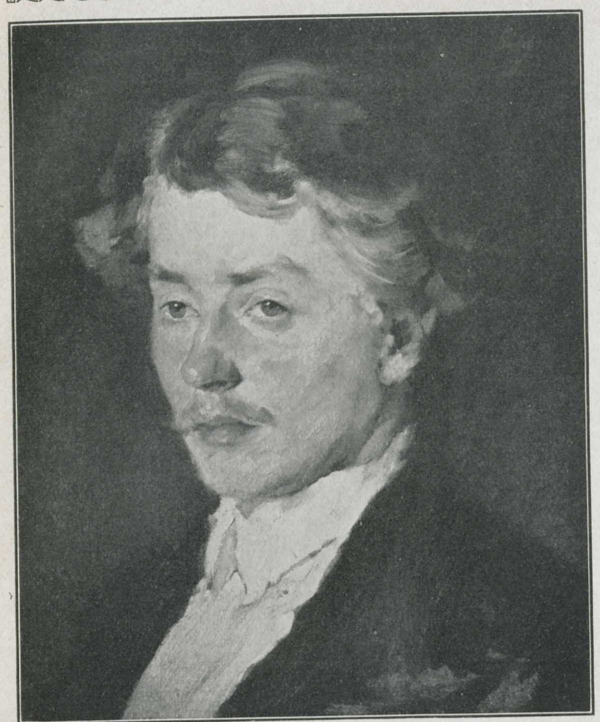
loser „fairness" gearbeitet seien — man entschuldige dies Fremdwort, es ist durch kein deutsches zu ersetzen. In Leibls malerischer Ehrenhaftigkeit war eben etwas von der peinlichen Selbstzucht des reinen Sportsmannes, den seine Leistung auch nur freut, wenn er sie ohne regelwidrige Hilfsmittel zuwege gebracht hat. Blenden wollte er nicht, viel lieber das Beste geben und aufs Verstandenwerden verzichten. Es ist wohl kein Künstler der Neuzeit so wenig Artist gewesen wie er. Und das stellt ihn unendlich hoch in einer Epoche, die das Artistentum und die Phrase zu so übermäßiger Entwicklung gebracht hat. Seine Kunst ist goldklar wie edler Wein, und jedes nicht systematisch verbildete Auge müßte sie verstehen, wenn auch natürlich das absolute Maß seiner Leistung nur dem Schaffenden selbst wieder zugänglich ist, der die überwundenen Schwierigkeiten abschätzen kann. Was ihn interessierte an seiner Arbeit, war eben die Schwierigkeit der Aufgabe — je höher sie sich vor ihm auftürmte, desto besser. Malerisch erschienen ihm in der Natur ganz andere Dinge, als den anderen — man möchte sagen, alle diejenigen, die schwer zu malen waren. Und wichtig erschienen ihm alle Dinge im Bild, ein Stuhlbein so gut wie ein Kopf. Das wäre eine Lächerlichkeit bei den meisten anderen Malern, bei Leibl ist es schlechthin folgerichtig. Er wollte alles so gut malen, als es möglich war, und gönnte sich gewissermaßen gar nicht das Recht, da eine Wahl zwischen wichtigen und minder wichtigen Dingen zu treffen. Aber das Seltsame war, daß er dabei doch kein Stillebenmaler wurde, sondern ein Menschengestalter blieb. Lebendigere Menschen als er hat keiner gemalt — und reellere Stuhlbeine auch nicht. Es ist nicht der letzte Reiz der Leiblschen Bauernbilder, daß das Menschliche daran so wundervoll echt ist und genau so echt alles Zufällige, Gewand, Gerät und Umwelt. Sie wirkten als Dokumente des Volkscharakters so zuverlässig und treu, wie sie kein zweiter Bauernmaler geliefert hat — aber Leibl dachte gar nicht an die Anekdote, das Volkstümliche, Dokumentarische, er dachte nur an das Kunstwerk und an dessen Urbilder in der Wirklichkeit. Er malte Bauern, weil er sie eben zur Hand hatte und weil sie geduldigere Modelle waren als die Stadtmenschen. Und trotzdem fesseln seine Beterinnen, seine Dorfpolitiker, das Ungleiche Paar, die Wildschützen. Soweit sie erhalten blieben, sind alle seine größeren und kleineren Schilderungen aus dem Alltag des Bauern gegenständlich, menschlich im höchsten Grade. Man sehe nur die Dachauerinnen in der Nationalgalerie an! Es sind einfach zwei Frauen in ihrer häßlichen Nationaltracht, die er als Modell hingesetzt hat. Aber sie sind so unmittelbar wirklich, daß sie wohl auch der kultivierte Beschauer, ohne es zu wollen, auf novellistische Beziehungen hin ansieht, wenn man so sagen darf: darüber nachsinnt, was sich die beiden wohl zu sagen haben. Sie sind eben Zug um Zug Natur, und es gibt keine Natur, die nichts zu sagen hätte. Charakterköpfe im konventionellen Sinn, solche, die alle Welt als Charakterköpfe anspricht, suchte Leibl gar nicht auf, er brauchte keine „Schlager" der Natur, um zum Schaffen angeregt zu werden, und manches Gesicht erfuhr die Ehre der Verewigung durch Leibls Pinsel, in dem ein anderer nur ein recht wurschtiges Spießbürgergesicht gesehen hätte. Er stellte den betreffenden Kopf nicht einmal besonders interessant in den Raum, faßte ihn nie mit der Absicht, charakteristisch zu sein, auf; er malte ihn einfach, wie er ihn sah, malte das Dutzendgesicht genau mit der gleichen Eindringlichkeit und Hingabe wie etwa den Kopf eines Karl Schuch oder Trübner, und auch das Dutzendgesicht wurde interessant. Er sah einst den Sohn eines Freundes, einen Jungen, der eben bleich und abgemagert vom Krankenbett aufgestanden war und dem die Kleider um den Leib schlotterten, ein „Häuferl Elend", wie wir im bayrischen Süden sagen. Und Leibl zeichnete nach diesem kranken Knaben, den sonst wohl keiner mit anderen Blicken als denen des Mitleids angesehen hätte, ein Meisterbildnis — jetzt in der Galerie Schmeil in Dresden —, an dem die Wucht des Striches gleich wunderbar ist wie die ergreifende Wahrheit der Zustandsschilderung. Ihm war alles bedeutend in der Natur, und reine Wahrheit war ihm auch schöne Wahrheit. Die Abhängigkeit vom Modell — ein Ding, über



Bildnis der Frau Gedon

Entstanden 1868/1869

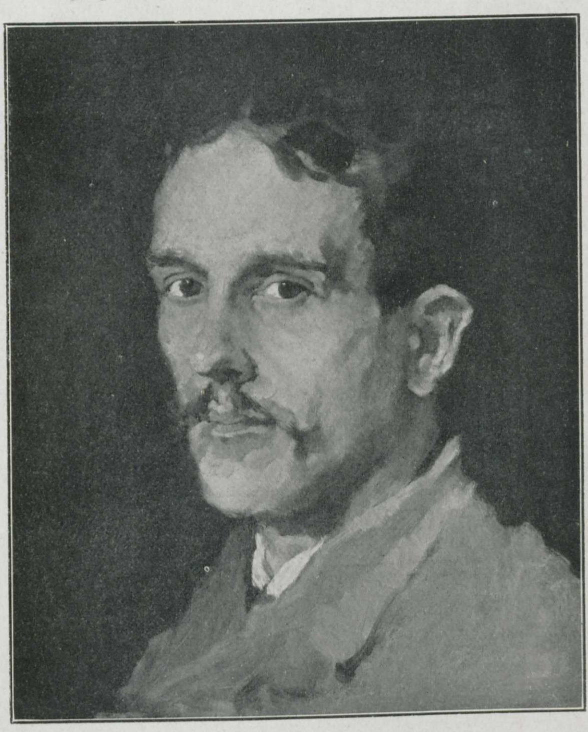
Gemälde von Wilhelm Leibl in der Königlichen Neuen Pinakothek zu München



Bildnis des Malers Trübner. 1872
Im Besitz des Dargestellten

Boden, in der Kunst etwas zu erreichen. Auch Wilhelm Leibl ist das, was er wurde, aus sich selber geworden und wäre es geworden, auch wenn er nicht mit Courbet verkehrt und auf einige Zeit in Paris Aufenthalt genommen hätte. Gewiß hat er da sehr viel Gutes gesehen und kostbare Offenbarungen erhalten. Was ihn aber groß und ihn zu unserm Leibl machte, war sein Genie, sein Fleiß, das Genie seines Fleißes! Courbet konnte ihn nichts lehren, ihm nur etwas bestätigen. Sie fanden sich, als sie beide vor der gleichen Göttin knieten, der Natur, und weil ihnen beiden die künstlerische Wahrhaftigkeit höher als die Überlieferung stand. Die ewig wiederholte Redensart, daß Leibl auf Courbets Schultern stehe, beweist nur, wie wenig gründlich auf dieser Welt die Bilder angeschaut werden. Hagemeister weist in dem genannten Werke über

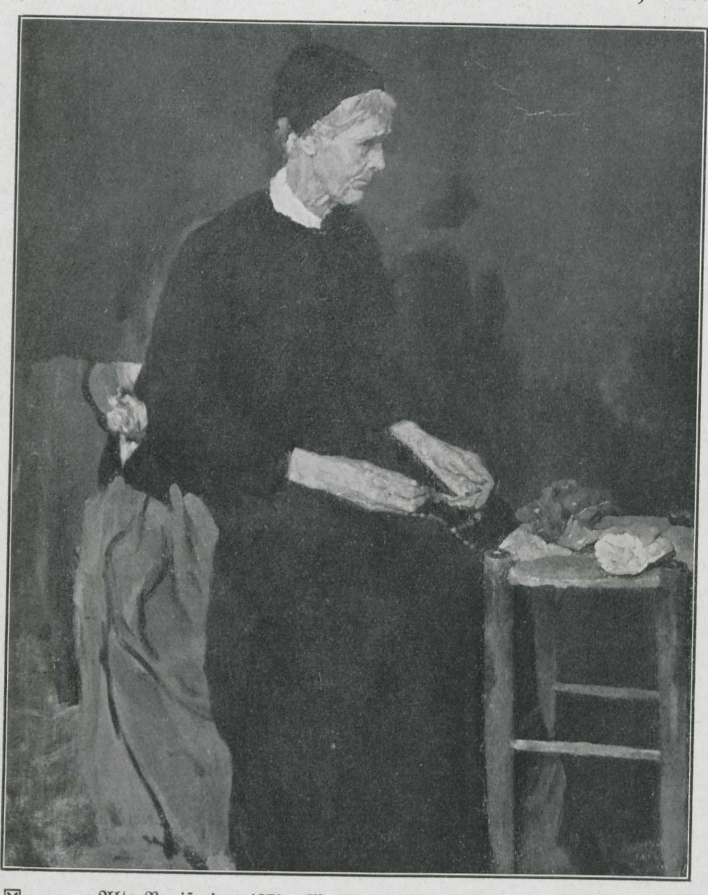
das der Stümper und Kitschier freilich unendlich leicht wegkommt — bedeutete nicht Leibls Armut, sondern seine Stärke. Bei einem andern würde es allerdings grotesk sein, wenn er drei Jahre an ein paar Bauernweibern in der Kirche malte. Wenn aber der stärkste Könner seiner Zeit so was tut, um ungefähr das beste Bild zu malen, das nach seiner Auffassung der Dinge gemalt werden kann, dann sieht die Sache anders aus. Die Geschichte von Leibls Kirchenbild und allen Widerwärtigkeiten, die es ihm brachte, ist die Geschichte einer künstlerischen Großtat, und der Geist, aus dem diese Tat vollbracht wurde, ist deutscher Geist. Dieses Ringen mit dem Gotte um den Segen, der endlich doch erobert wird, zeigt uns einen Weg. Den Weg, trotz unserer Armut an Tradition selbst, auf eigenem



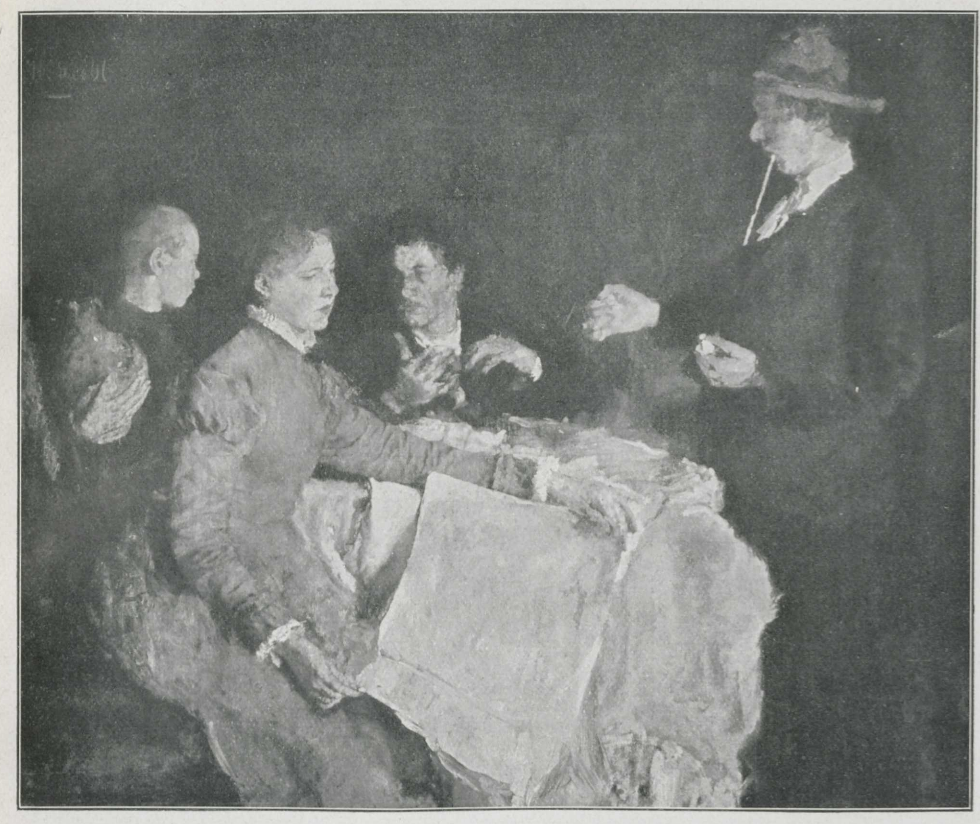
Bildnis des Malers Louis Eysen. 1870
Im Besitz der Kunsthandlung Haberstock, Berlin

Schuch sehr richtig daraufhin, daß die Franzosen, die doch wahrlich Grund hätten zu jubeln, wenn wir unsern Leibl ihrem Courbet verdankten, und die Leibl sehr hoch verehrten — daß diese gar nicht daran dachten, jenen Anspruch zu erheben! In Leibls Bildnis der Frau Gedon, das in Paris die erste Medaille erhielt, steckt schon der ganze Leibl — als er 1868 das Bild malte, hat er Courbet noch gar nicht gekannt. Die Franzosen nannten Leibl geradezu einen Holbein redivivus. Er hat aber auch nie Holbeins gemalt, nur Leibls. Auf ihn paßt keine Formel, kein Klischee, das von einem andern genommen ist. Diese Größe ist nur mit sich selber kongruent!

Verfolgt man Leibls Entwicklung in seinen Bildern, so wird man auch nirgendwo ein sprunghaftes Vorschnellen oder nur irgendeine grundsätzliche Änderung spüren, wie das immer der Fall sein müßte, wenn plötzlich ein anderer „richtunggebend" in des Künstlers Leben eingegriffen hätte. Stetiger konnte sich seine Malerei gar nicht entwickeln. Seine frühesten Arbeiten sind im Prinzip die gute Münchner Malerei der Jungen jener Zeit. Die Form ist verständnisvoll modelliert, das Fleisch so gut gemalt, als dies der Werdende eben fertigbrachte, die Schatten sind schwer und die Tiefen braun, wie sich's in München damals von selbst verstand. Im Bild der Frau Gedon — das im Münchner Glaspalaste die erste Medaille nur deshalb nicht erhielt, weil die hochmögenden Herren einen jungen Akademiker (!) durch diese horrende Auszeichnung nicht übermütig machen wollten — weisen Gesicht und Hände schon einen Schmelz auf, eine Freiheit von allen unreinen Tönen, die ganz Leibl ist. In dem Kreise um Viktor Müller, der Künstlergruppe, die man wohl heute ungefähr den Leibl-Kreis nennt, war das Streben nach klarer Farbe ziemlich allgemein, zur grundsätzlichen Primamalerei war da nur ein Schritt. Viktor Müller ist einer von Leibls ersten Förderern gewesen, er war in München die große malerische Persönlichkeit jener Zeit, er war's, der die große Tradition eines Couture an die Isar brachte, und nicht Courbet, den man freilich hier mit offenen Armen aufnahm und dessen mannhafte Genialität auch einen Leibl begeistern mußte. In Paris fand Leibl, als er 1869 dorthin übergesiedelt war, nur tausendfach bestätigt, was er längst gefühlt hatte, bestätigt durch die Alten, die man dort verehrte, vor allem Velazquez, dessen hervorstechendste Eigenschaft ja auch die unantastbare fairness



Alte Pariserin. 1870. Wallfraf-Richartz-Museum, Köln



Tischgesellschaft. 1871—1874. Wallraf-Richartz-Museum, Köln

seiner Malerei ist, und durch die Jungen, die strebten wie er. Sicherer und freier ist er so in Paris geworden. Wie sind in der dort entstandenen „Kokotte“ und der „Alten Pariserin“ die Farbstriche schon bestimmt und doch locker nebeneinander gesetzt, die Hände schon wundervoll in Farbe, Modellierung und Charakteristik! Weil noch viel Dunkelheit in diesen Bildern ist, spürt man vielleicht noch nicht so ganz das reinliche Nebeneinandersitzen der Töne, wohl aber schon das Naß in Naß.

Mit Ausbruch des großen Krieges kehrte Leibl nach Deutschland, nach München zurück, und jetzt hat sich wohl, zumal als Viktor Müller (1871) gestorben war, der „Leibl-Kreis“ enger um ihn geschart. Es entstanden allerlei Bildnisse seiner Freunde, Bilder von Sattler, Sperl und Trübner zum Beispiel. Seine Kameraden Rudolf Hirth und Karl Haider hatte er schon ein paar Jahre früher gemalt als disputierende Kunstjünger. Ein Bild voll Leben und wunderbar bewegt. Ich habe Haider erst als sehr gereiften Mann kennen gelernt, fühle aber genau, wie unübertrefflich wahr seine weitausgreifenden temperamentvollen Gebärden da gegeben sind. Das berühmte Bild Karl Schuchs, von dem heute nur der Kopf erhalten ist, der die Münchner Pinakothek ziert, entstand ein paar Jahre später, 1867, und stellte Schuch lebensgroß, im Reitanzug dar, gestiefelt und gespornt und eben im Begriffe, die Handschuhe anzuziehen. Fertig ist nur der Kopf geworden — es gibt nichts von Leiblscher Malerei, was höher stünde. Wer die Vollendung des ganzen Bildes nicht aushielt, war, trotz aller Begeisterung für den Freund und sein Werk Schuch selber. Leibl war grausam gegen seine Modelle, d. h. er forderte ihrerseits die unbegrenzte Aufopferung für die Kunst, die er hatte, als etwas Selbstverständliches und plagte den schwächlichen Schuch mit Stillsitzen so, daß dieser in den Pausen nicht mehr vom Podium heruntersteigen konnte, daß Leibl

ihn herabheben mußte. Und so hätte jener diesem wohl sitzen müssen, bis das letzte Glanzlicht auf den Sporen zu des Malers Zufriedenheit auf der Leinwand blitzte. Vermutlich wäre Schuch darüber in ein besseres Jenseits abgerufen worden — es ist schon besser so, und das Bildnis konnte wohl größer und ausführlicher, aber kein größeres Meisterwerk werden!

Das Kapitel „Leibl und seine Modelle" ist überhaupt merkwürdig genug. Die unersättliche Gründlichkeit, mit der sich sein Blick am Vorbild festsaugte, die heiße Erregung, die sich für ihn mit den alltäglichen Vorgängen des Malens, mit dem Suchen und Mischen der Töne auf der Palette verband, sind kennzeichnend für seine ganze Kunst. So schafft freilich der nicht, der bloß hübsche, verkäufliche Bilder machen will, von Talentlosen oder den ganz gewissenlosen Kitschfabrikanten gar nicht zu reden. Einem Maler vom Können Leibls wäre es ein leichtes gewesen, in stattlicher Anzahl Bilder zu produzieren, die alle Welt entzückt hätten, Kenner und Menge. Von innen heraus hat er das aber nicht können! Der kategorische Imperativ in seiner Brust verbot es ihm und hielt ihn fest vor jeder Aufgabe, bis für ihn die letzte Unbestimmte der Gleichung gelöst war. Ob die Tafel den Leuten dann für schön galt, oder nicht, ob sich die Kunsthändler darum schlugen oder sich mit höflichen Redensarten vorbeidrückten, war ihm gleich. Als Leibls Talent in Paris beglaubigt worden war, hätte er's leicht genug gehabt, auch bei uns als Star „gemanaged" zu werden. Er kümmerte sich den Teufel um solche Möglichkeiten, malte weiter, so gut er es konnte, zumeist Bilder, die er nicht oder kaum bezahlt erhielt. Ihm war's genug, wenn er vor sich selber Recht bekam, und an der Anerkennung derer, auf die es ihm ankam, fehlte es auch nicht. Die Verkennung hat ihn nicht in die Einsamkeit getrieben, denn darum, von der großen Menge vergöttert zu werden, konnte es einem Leibl nicht zu tun sein. Er war gegen Lob sogar recht empfindlich, und es heißt auch, daß er aufs Land floh, „der ewigen Lobhudelei" müde. Trotzdem bekommt man immer wieder das Märchen zu lesen, daß er aus der Stadt wegzog, verbittert, weil man ihn nicht verstand. Er brauchte ja nur eine Hand zu rühren, und er hatte die Welt für sich. Einer, zu dem seine Kunstgenossen so aufschauen wie sein Kreis zu ihm, braucht nur berühmt werden zu wollen, und er ist es. Was ihm die Menschen verleidete, lag wohl in ihm, nicht außer ihm. Er war nicht leicht zu haben, nahm auch das Unwichtige gerne schwer, und in seiner unbändigen Natur brach oft sinnlose Wut los, wie schon seine zerstörten Bilder beweisen. So einfach in ihrer Größe seine Kunst war — seine Natur war sicher reichlich kompliziert. Vielleicht kam ein Schicksal dazu, von dem wir nichts wissen, vielleicht fand Leibl auch ganz einfach im städtischen Leben nicht die Bedingungen, die er zum Schaffen brauchte. Einem Zwang, wie ihn die Verkehrsformen der großen Welt mit sich bringen, hat er sich bestimmt nur schwer gefügt. Die

Dachauerin mit Kind. 1874/75. Nationalgalerie, Berlin



Dachauerinnen

Gemälde, entstanden 1874/75, in der Königl. Nationalgalerie zu Berlin

Flucht aus der Kulturwelt in die Natur ist ja kein vereinzeltes Phänomen bei Künstlern von starker Eigenart; Leibl vollführte sie auf seine Weise, und Talent und Wille waren so stark in ihm, daß er als Maler trotzdem immer höher stieg.

Das Jahr 1872 schrieb man, als er von München aufs Land zog, zunächst nach Grasolfingen, dann nach Schondorf am Ammersee — er war achtundzwanzigjährig und reif wie kein zweiter seines Alters. Am Seeufer in Schondorf malte er 1875 das Bildnis des jungen Anton von Perfall als „Jäger". Das Werk ist heute eine Zierde der Berliner Nationalgalerie während das Bildnis des Freiherrn von Perfall sen., ein Jahr später gemalt, mit dem Porträt Schuchs zu den Perlen der Münchner Pinakothek zählt. In Schondorf sind die berühmten „Dorfpolitiker" entstanden, fünf alte Bauern im Wirtshause, um eine Zeitung geschart, die das Neueste aus der fernen Welt bringt. Das Bild ist schon von einer fabelhaften Intensität der Arbeit und unter Verhältnissen fertig geworden, die kaum ungünstiger sein konnten, nämlich im engen und lichtarmen Raum einer Wirtsstube, in dem Leibl kaum sehen konnte, was er malte. Die „Wilderer", die er dann zerschnitt, erhielten unter ähnlichen Arbeitsbedingungen Fehler in den Verhältnissen, namentlich der eine junge Mann war zu lang und zu steif geraten, weil der Maler zu dicht vor seinem Modell saß. Die erhaltenen Trümmer des Bildes zeugen von entschwundener Pracht. Das Bild hätte wohl jene künstlerische Maximalleistung werden sollen, als die heute das andere mit den drei Frauen in der Kirche, 1882 vollendet und jetzt das Glanzstück der Hamburger Kunsthalle, gelten darf. Dies Werk ist schlechthin unergründlich; daß es überhaupt gemalt werden konnte, ist ein Rätsel: Primamalerei, die man mit der Lupe prüfen kann, Miniaturmalerei, die kein Glanzlicht auf die tausend Ringelchen des Miedergeschnürs, keinen Buchstaben im Gebetbuch, keine Holzfaser im geschnitzten Betstuhl schuldig bleibt und doch als Ganzes von großzügiger Breite ist, ein Bild, das drei Jahre zum Entstehen brauchte und in dem keine Flauheit, kein Anfang und kein Ende wahrnehm-



Bildnis des Barons Stauffenberg. 1877
Im Besitz der Kunsthandlung Haberstock, Berlin



Der Jäger (Bildnis des † Frhrn. Anton von Perfall)
Gemälde, entstanden 1876, in der Königl. Nationalgalerie zu Berlin



Die Wilderer

Nach einer Photographie vor dem vom Künstler selbst vorgenommenen Zerschneiden des Bildes



Die Dorfpolitiker. 1877. Sammlung des Geheimrats Ed. Arnhold, Berlin

bar ist! Man kann andere Bilder Leibls, wie die „Dachauerinnen“ von 1874—75 als Malerei gerade so lieb, sogar lieber haben, „In der Kirche“ wird immer das Wunderwerk bleiben durch die künstlerische Konzentration, die es ausdrückt. Gegenstücke in diesem Sinne hat es nur in der besten alten Kunst, unter den Werken des Delftschen Vermeer etwa oder des jüngeren Holbein, vielleicht in des Letzteren Bildnis des Kaufmanns Jörg Gitze.

Ein sehr merkwürdiges Werk Leibls aus jenen Jahren ist das Bildnis der Gräfin Treuberg von 1878; merkwürdig, weil man glauben möchte, hier einen bestimmten fremden Einfluß feststellen zu können, mitten in der fruchtbarsten und sonst so fraglos selbständigen Blütezeit Leibls: es ist beinahe, als habe er hier versuchen wollen, über Manet in seinem eigenen Sinne weiter hinauszukommen. Die Breite des malerischen Striches fällt ebenso auf wie die Flächigkeit der Behandlung, das Vermeiden einer plastischen Modellierung. Es gibt freilich Beleuchtungen, welche die Körper ziemlich flach erscheinen lassen, und das stark hervortretende breite Streifenmuster des Kleides der Dame, in solchem Lichte mit Leiblscher Gewissenhaftigkeit gesehen, kann dann recht wohl Manetsche Flächenmalerei vortäuschen, wo keine beabsichtigt war. Betont ist die Körperlichkeit, das Dreidimensionale bei Leibl überhaupt oft merkwürdig wenig, er läßt auch darin an Holbein denken, zumal mit seinen wundervoll gemalten Händen, deren erstaunliche Behandlung dennoch Knochen und Fleisch und Haut mit allen Eigentümlichkeiten zugleich gibt. Eine Leiblsche Hand ist immer genau so gut Bildnis wie der dazu gehörige Kopf und nicht eine beliebige Extremität wie bei so vielen. Da ist Rasse und Temperament, sind Alters- und Geschlechtsunterschiede! Die Hand des Rembrandtdeutschen, die beiden Hände des Mädels mit der Nelke, die als Bruchstücke erhalten sind, die sehnigen Bauernhände mit dem Stutzen vom zerschnittenen Wildschützenbild, die zwei fragmentarischen Hände mit dem Gebetbuch, die Hände der Frauen in der Kirche oder der alten Dorfpolitiker — was erzählen die alles von Leben und Arbeit! Solche Eindringlichkeit verlangte auch kühlere und flachere Behandlung und die trockene Glätte, die das tiefste Eindringen ins Detail ermöglichte. Die saftigere, mehr lockere Art von Leibls reifsten späteren Bildern sagt vielleicht unseren heutigen Begriffen vom Malen noch besser zu. Aber das Problem, aus der Wiedergabe einer Menschenhand ein psychologisches Wunderwerk zu machen, war mit dieser Technik auch nicht mehr so zu lösen, und er strebte ja dann auch wieder andere Dinge an. Daß er in vielen späteren Bildern, Bauernszenen und Porträten aus dem Freundeskreis, das Unglaubliche fertigbrachte, die gleiche Intensität der Ausführung, die gleiche Durchdringung der Form bis ins letzte wie in seinen altmeisterlich glatten Tafeln mit einer leichten und flüssigen Malerei zu verbinden, die aussieht, als wäre sie spielend hingeschrieben, das verlangt freilich ein noch rätselhafteres Maß von Können, und ganz abschätzen werden dieses Maß selbst von den Fachgenossen nur die können, die einmal ähnliches versucht haben. Die Primamalerei dieser Bilder ist nicht mehr altmeisterlich, sie ist nur mehr Leibl und eigentlich ohne Beispiel. Gerade wer ein Auge für die Technik hat, muß zu der Überzeugung kommen, ein solcher Kopf sei in einem Zuge heruntergemalt. Man fühlt nie die Pause zwischen einem Heute und einem Gestern. Und doch ist die heißeste Mühe daran gewendet, eine Mühe, die dem Schaffenden freilich zugleich Bedürfnis und Genuß war, und jeder Kopf ist das Ergebnis endloser Sitzungen. An einem Frauenporträt dieser Zeit ist eine ganz einfache, kleine, goldene Nadel zu sehen — man zählt noch kein halbes Dutzend Pinselstriche daran; Leibl hat anderthalb Tage daran gemalt, und das Ding sieht aus, als wäre es in fünf Minuten geschaffen. —

Außer jenem Bildnis der Gräfin Treuberg im gestreiften Kleid gibt es noch ein anderes, an dem nur der überaus scharf gezeichnete Kopf vollendet ist und das heute der Hamburger Kunsthalle gehört. Es zeigt malerische Eigenschaften, die dem anderen Porträt verwandt sind und fast die Vermutung aufkommen lassen, daß Leibl damals hinsichtlich seines malerischen Stils eine Kampfzeit durchgemacht und Neigung gehabt hat, breitflächiger und mit stärkerer Betonung von Form und Umriß zu malen. Dies Hamburger Bild ist so frei und groß



In der Kirche. Gemälde von Wilhelm Leibl in der Kunsthalle zu Hamburg
Entstanden 1878—1882

im Wurf, so herrlich sicher in der Darstellung der Persönlichkeit und dazu in seinen fertigen Teilen von einer so erstaunlichen Güte der Arbeit, daß man kaum fassen kann, daß Leibl es unvollendet ließ. Oder fühlte er, daß es durch „Vollendung“ nicht mehr vollendeter werden konnte?

Leibl besaß eine Selbstzucht und Konzentrationskraft, die ihn vor keiner neuartigen Aufgabe versagen ließ, und daher kommt es, daß der Zeichner und Radierer, der Schwarzweißkünstler Leibl in seinen Leistungen ebensogut auf Gipfelhöhe steht, wie der unergründliche Farbentechniker, der Maler — und daß er dazu auf allen diesen Gebieten gleich klar und fern von jeder Möglichkeit einer „Mogelei“ bleibt. Er hat in bezug auf „Ausführung“ mit seinem Kirchenbild etwas nicht zu überbietendes geleistet, aber er war genau so meisterlich, wenn es galt, eine Skizze schnell herunterzuschreiben; er verstand als Zeichner farbig und breitflächig zu arbeiten, mit der Kohle zu malen, und ebensowohl konnte er trocken und graphisch zeichnen wie kein zweiter. Das mit der Feder gezeichnete Bild seiner Mutter von 1879 ist in seiner Art ganz so rätselhaft ausgeführt wie die Frauen in der Kirche, die übrigens aus der gleichen Zeit stammen, seiner Berblinger Epoche, in der ja auch jene wundervoll geformten Mädchenköpfe in trockenerer und kühlerer, aber dafür grenzenlos intimer Art gemalt wurden wie das fast überglatte Mädchen mit der Nelke oder das Köpfchen mit dem schwarzen Kopftuch in der Berliner Nationalgalerie. —

Weshalb der Meister nach Berbling zog und das schön gelegene Schondorf, wo er sich künstlerisch so gewaltig entwickelt hatte, verließ, ist nicht mehr recht festzustellen. Im allgemeinen war er wohl gern in Schondorf gewesen, hier fand er Gelegenheit zur Jagd, zum Wassersport, hier stand seine nun legendär gewordene „Bärenkraft“ in vollster Blüte, und Geschichten, die sich auf diese beziehen, gehen noch heute in der Gegend um. Noch ist der Wirtshaustisch vorhanden, an dessen starker Eichenplatte er im Übermut mit der bloßen Faust eine Ecke abschlug, noch erzählt man von den sieben Zimmerleuten, die er, zum Raufen herausgefordert, tatsächlich der Reihe



Bildnis des Chemikers Jais. 1885
Im Besitz der Kunsthandlung Haberstock, Berlin

nach niedergestreckt haben soll. Eine ganze Menge von Anekdoten über solche Kraftstücke geht um und mit ihnen die Sage, daß gerade diese es waren, die ihm nach und nach die Harmonie mit der Schondorfer Bevölkerung verdarben. Nach anderen seien es Liebessachen gewesen, die ihn aus dem Orte vertrieben — in Schondorf spielte der einzige Roman Leibls, der uns überliefert ist — und wie seine Liebste aussah, wissen wir genau genug, denn eins der besten Bilder Leibls, das „Ungleiche Paar“, zeigt ihr Konterfei — das eines derben und drallen Mädels, typisch für den Menschenschlag dort an der Grenze von Altbayern und Schwaben. Die Heldin dieses Romans lebt noch und könnte wohl Aufschluß geben — wenn einer unzart genug wäre, sie auszufragen, ob es der Groll und die Eifersucht der Burschen gegen den gewalttätigen und ihnen überlegenen Städter war, oder ob wirklich eines Tages eine Pariser Freundin Leibls, das Modell der „Kokotte“, am bayrischen See erschien und das Idyll störte. Jedenfalls verzog Wilhelm Leibl im Jahre 1878 nach Berbling, wo er bis 1882 blieb, und hier ist nach unendlichen Mühen und Schwierigkeiten das Bild mit den drei Frauen in der Kirche entworfen und vollendet worden. Und in dieser Gegend fand Leibl auch seine richtige Heimat und das Gleichgewicht seiner Seele. Die Vollendung des Kirchenbildes heischte eine Anspannung, die kaum zu ermessen ist. Er malte es selbstverständlich in der Kirche selbst, und da er in der Durchdringung des Stofflichen bis zur Grenze des physisch — und künstlerisch Möglichen ging, immer wieder von vorne begann, abkratzte, was ihm unter dem Malen trocken geworden war, oft die Arbeit von Monaten wieder verwarf, da in der Kirche die Beleuchtungen ewig wechselten und eisige Kälte ihm die Finger steif machte, begreift man, daß sich die Arbeit über so lange Zeit hinauszog. Auch mit der Erlaubnis zum Malen in der Kirche hatte es seine Schwierigkeiten, als der Leibl befreundete gute alte Pfarrer gestorben war und der neue minderes Interesse für des Meisters Kunst zeigte. Wie Dr. Mayr in seinem Leiblbuche berichtet, hat Prinz Luitpold, der spätere Regent Bayerns, dann die Sache geschlichtet und damit ein Kunstwerk gerettet, wie die Welt nicht viele besitzt. Leibl hätte das Bild in seinem Grimm wohl sicher vernichtet, hätte



Der Zeitungsleser. 1891. Sammlung Toelle, Barmen



In der Bauernstube. 1890. Königl. Neue Pinakothek, München

man durch Schikanen dessen Vollendung gehindert. Im Sommer 1881 gelang diese endlich — Leibl gestand selbst, daß sie ihn ungeheure Opfer gekostet hatte, aber er war auch zuletzt mit seinem Werke zufrieden. Wie hoch er es schätzte, beweist der Umstand, daß der in all' seinem Selbstbewußtsein doch so bescheidene Meister 100000 ℳ für das Bild haben wollte. Diese Summe und noch ein Gutes mehr bekam freilich nicht Leibl selbst, sondern der, der das Bild dann um 43000 ℳ von ihm gekauft hatte, später von der Hamburger Kunsthalle.

Nach Berbling hat den „kollegenscheuen" Künstler sein getreuer Freund, der Maler Johann Sperl, begleitet und hat bei ihm mit wohl nicht allzulangen Pausen ausgehalten bis zu des Meisters Tod — auch nach der letzten Übersiedlung nach dem nahen Kutterling. Dies Verhältnis war schlechthin rührend und einzigartig. Leibl brauchte Sperls Auge und Kritik, auf die er ziemlich bedingungslos einging, er brauchte seine technischen Hilfeleistungen, er vertraute ihm die Sorge für seine Bilder an, damit sie naß blieben, und wenn sie „einzuschlagen" begangen, tränkte Sperl die gefährdeten Stellen mit seinen feineren, geschickteren Fingern vorsichtig mit Öl, wie Schlittgen erzählt. Das Trockenwerden der Bilder vor der Vollendung war ja immer Leibls größte Sorge. Er hat auch mit Sperl, dem tiefinnigen Schilderer oberbayrischer Landschaft, zumal jener Moorgegenden, manches Bild in Kompanie gemalt und stellte Figuren in Sperlsche Landschaften. Das wurden feine und harmonische Bilder, jedes ganz aus einem Geiste gesehen — jeder von den beiden Malern kannte ja Mittel und Meinung des andern. Sperl war nicht etwa bloß eine Schattenpflanze im Banne der

mächtigen Eiche Leibl — er hatte diesem genug zu geben, auch in der Kunst. Ersetzte er Leibl doch die ganze Kollegenschaft, und wenn dieser die Einsamkeit aushielt, ohne an seiner Kunst Schaden zu leiden, ohne beschränkt und einseitig zu werden, so war es Sperls Verdienst. Menschlichen Verkehr fand Leibl in der Provinz, wie er ihn brauchte. Der Arzt, der Tierarzt und der Apotheker waren seine Freunde, und in der Aiblinger Honoratiorenschaft spielte er seine Rolle und wurde da vermutlich nicht zur Erörterung von Kunstdingen angeschwätzt. Er war übrigens auch beim Landvolk hochverehrt; seine Kunst verstanden sie vielleicht nicht ganz, aber daß er, der in einem Bauernhäusel unter ihnen lebte, ein großer Herr war, fühlten sie wohl doch heraus. Und seine Hünenkraft, von der er auch hier manche Probe gab, wenn auch nicht alle Stücklein wahr sind, die man darüber erzählt, imponierte ihnen mächtig. Er stellte beim Krug seinen Mann, trug die Gebirgstracht mit der kurzledernen Hose und war ein großer Jäger, und die stärksten Strapazen bei der Jagd auf Hochwild waren ihm die liebsten. Leibl tobte seine Kraft, wie gesagt, gerne in wilden Parforceleistungen aus, und es wird behauptet, das Herzleiden, dem er am 4. Dezember 1900 in einer Klinik zu Würzburg erlag, sei die Folge übertriebenen Radfahrens auf Gebirgsstraßen gewesen. Wer weiß aber, ob nicht die ungeheure Intensität seiner Arbeit, die Anspannung seiner ganzen Kräfte, die er auch an jedes Nebending wandte, ob diese höchste Kraftausgabe, die für ihn vom Schaffen untrennbar war, galt es nun einem Hauptwerk oder einer Studie, die er für sich allein malte — wer weiß, ob das alles nicht lange vorher den Grund zu seinem Leiden gelegt hatte. Er starb sechsundfünfzigjährig. Am 23. Oktober 1844 war er dem Kölner Domkapellmeister Leibl, der aus Altbayern stammte, geboren worden.



Die Spinnerin. 1892. Museum der bildenden Künste, Leipzig



Ungleiches Paar

Gemälde von Wilhelm Leibl im Staedel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.
Entstanden 1876/1877

(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München)